

# 17世紀音楽様式論序説（1）

## —— 所謂「雅楽」の場合（i） ——

馬淵卯三郎

本稿は塚本学院教育研究補助費に拠る研究「17世紀の日本音楽の総合的記述」（1996-97年度）の報告の一部を為すものである。

### I 論攷の趣旨

日本音楽への史的アプローチの通弊は、一般に史料としての楽譜のInterpretationに拠るのでなく、現行のパフォーマンス — それは、楽譜の存在にも関わらず決してそのInterpretationではないとされる — に基づいていることにある。

さて、ここで17世紀雅楽の演奏様式を問題にするのは、現行雅楽の演奏様式が連続的に遡及しうる上限時期が江戸時代初期だからである。言い換えれば、楽譜の比較検討に基づいて、現行演奏様式の成立期を17世紀の初めに設定できると同時に、17世紀の日本音楽の様式を立証できることを意味する。

#### 明治選定譜と古譜

Laurence Pickenは1950年頃既に、明治選定譜の中に大陸から渡来したと理解すべき様式を持つ旋律の潜んでいることに気づいたと言うが、筆者がそのことを知ったのは、Fs. Wioraに収められた論文 [Picken 1967] に依ってである。筆者も遙か後年、その驥尾に付し、且つ彼の説の紹介を兼ねて小論を試み、明治選定譜を資料として、現行雅楽における管絃の合奏構造は、笙、箏、琵琶

の三楽器がほぼ同一の旋律進行をし、かつこれを定旋律として箏がduplum、龍笛がtriplumとして機能していること、また幾つかの曲の定旋律が様式的に十分大陸的であることを述べたことがある [馬淵 1980]。その後、選定譜以前の、俗に「古譜」と称する物をコピーなどで見るうちに、定旋律を為す三楽器の場合、所謂「古譜呂律管」 [豊原利秋1212以前]、「仁智要録」及び「三五要録」 [藤原師長1192以前] から現行の明治選定譜に至る諸譜間相互には譜字に関しては殆ど相違がない、ほぼ同一であると言ってよい、ということが解ってきた。なお、一般的に言って現行譜は記譜的にも演奏技術的にも簡略化が、敢えて言えば退行現象が認められた。しかし龍笛と箏に関しては、現存する唱歌併記譜は17世紀後半を其の成立の上限とするものようであること、譜字その他の記譜様式も史的変遷を蒙っていることが明らかであった。そこで、龍笛と箏の新旧の諸譜を比較すれば、雅楽の演奏様式の史的展開が考証可能となる、と言うわけである。

演奏様式を規定するのはテンポだと考えているが、この小論では旋律に限定する。従って打楽器のリズム・パターンに触れない。ただ、「早四拍子」は既に「教訓鈔」に見られるが、具体的に曲の演奏指示として記されているのは、選定譜以前では「龍笛要録譜」（図版A 2）に例外的に現れるだけである。また、周知のように、師長の編集した琵琶譜、箏譜には高麗楽の曲も含まれているが、これについてもここでは論じない。しかし催馬楽については次稿で論じる。師長の譜に基づく催馬楽研究 [Mark-

ham 1983]で古い時代の催馬楽の旋律が現行のものと非常に異なることが指摘されたが、現行様式への転換については殆ど明らかにするところがない。しかし催馬楽の現行演奏様式は基本的には管絃の合奏構造を踏まえて構築されたもので、両者の演奏様式の歴史的変遷或いは現行様式の成立は同時進行的に行われたのではないかと考えるべき点が見いだされるので、管絃と併せて論じるのが論旨の理解に資するからである。

## II 管絃の場合

ここでは盤渉調越殿楽を取り上げる。17世紀初めで境界線を引いたとして、其の前後に成立した譜を各種（コピーではあるが）見ることが出来る曲、つまり比較資料の多い曲は他にいくらかもあるが、敢えて此の曲を選んだ理由は、越殿楽は、その平調ヴァージョン — 前述の定旋律即ち本来「越殿楽」と呼ばれていたはずの音進行を盤渉からそのまま4度上の平調に移調し、それに新しく龍笛と箏の旋律を創作したもの — が、何と云っても現行雅楽では最もよく知られた雅楽曲だからで、且つ曲の規模が小さいので取り扱いが容易だからである。ここで現行の明治選定譜（図版A 4及びB 5 [平野・福島 1978:28, 29]）に対して比較のために取り上げる資料は次のものである。

\* 「龍吟抄」平野・福島 1978:16及び229、大神景光？、正平8（1353）年？、図版A 1（次頁）

\* 「註大家龍笛要録譜」正和5（1316）年大神景光撰、延寶2（1674）年大神景剰の書写跋によると、此の譜は大神惟季の「懷中譜」[嘉保2（1095）年]を補完したものである。上野学園日本音楽資料室蔵。図版A 2（104頁）

\* 「龍笛譜」寛政7（1795）年写、京都大学図書館蔵、図版A 3（次頁）

\* 「蘆聲抄」中原茂政、一色宮内少輔への伝授譜、貞和2（1346）年が最後の伝授記年、上野学園日本音楽資料室蔵、図版B 1（106頁）

\* 「蘆聲要録」多忠賢（1661没）写、上野学園日本音楽資料室蔵、図版B 2（106頁）

\* 「箏策略譜」太秦（東儀）兼友、初学者のために 仮名つまり唱歌を書き加えた旨、元禄2（1689）年の奥書がある。東京芸術大学図書館蔵、図版B 3（107頁）

\* 「安倍箏策譜」安倍季康、享和2（1802）年以前、平野・福島 1978:17及び229、図版B 4（106頁）

さてこれらを通じてすぐ見えてくるのは、江戸時代以前に成立した譜と17世紀になってから作成されたものとの間に拍子の記述の相違があることである。つまり古い譜に見られた「拍子十二」という表記が江戸時代に作成された譜では消滅する。現在を肯定するのが歴史研究の使命であるとする立場からすれば、この「拍子十二」の指示は連続性を阻害する物ではないかも知れないが、現行と異なる演奏慣習の存在を証言するのが「懷竹抄」の次の記事である。

越殿楽急ハ。惟季ノ時マデハ為平調物キ。而白川院ノ御時。依勅定為盤渉調曲。末ニ拍子ヲ平調音ニテトバマリタリ。其ニモ有二習。亦盤渉調音ニテ渡有吹様也  
[懷竹抄 : 68]（傍点筆者）。

懷竹抄は「大神惟季伝」とされているが、其の成立は早くとも12世紀末で、恐らくは13世紀の中頃以後にずれ込むかも知れない。しかし、系図の書き継ぎは15世紀に及んでいる。

上記の引用文に指摘されている不都合、つまり「十二拍子」では下屬音終止となり、主音で終止しないと言う非合理性を、江戸時代に解決しようと努力したことを示す史料の一例がA 3の「重頭」と言う表記（6行目末）である。またB 4では記譜上の拍子数つまり太鼓の数は変わらないにも拘わらず「拍子八」と記されている。勿論ここには「重頭」と言う表記もある。そして明治選定譜に至って「拍子八」「後度十二（拍子八とで曲全体で計20拍子となる）」「重頭」の表記が揃う。「重頭」が出現するのは18世紀後半の譜であるから、従ってトニカに終わる現行の演奏慣習の成立がこの頃のことと言えるが、然し譜の成立は実際の演奏慣習を後追いするものであるし、筆者が見ることの出来た譜は僅かであるから、実態としての演奏慣習が17世紀に遡行する可能性を勿論否定するつもりはない。

最後の二拍子（太鼓二つ分、或いは三行目）が平調に

転調していると解釈することも可能であるが、これにつ

譜例 I

A 1

五・六・七・八・九・十・十一・十二・十三・十四・十五・十六・十七・十八・十九・二十・二十一・二十二・二十三・二十四・二十五・二十六・二十七・二十八・二十九・三十・三十一・三十二・三十三・三十四・三十五・三十六・三十七・三十八・三十九・四十・四十一・四十二・四十三・四十四・四十五・四十六・四十七・四十八・四十九・五十・五十一・五十二・五十三・五十四・五十五・五十六・五十七・五十八・五十九・六十・六十一・六十二・六十三・六十四・六十五・六十六・六十七・六十八・六十九・七十・七十一・七十二・七十三・七十四・七十五・七十六・七十七・七十八・七十九・八十・八十一・八十二・八十三・八十四・八十五・八十六・八十七・八十八・八十九・九十・九十一・九十二・九十三・九十四・九十五・九十六・九十七・九十八・九十九・一百

越天楽 新樂曲無舞拍子  
 二自二返歌一拍子  
 五・六・七・八・九・十・十一・十二・十三・十四・十五・十六・十七・十八・十九・二十・二十一・二十二・二十三・二十四・二十五・二十六・二十七・二十八・二十九・三十・三十一・三十二・三十三・三十四・三十五・三十六・三十七・三十八・三十九・四十・四十一・四十二・四十三・四十四・四十五・四十六・四十七・四十八・四十九・五十・五十一・五十二・五十三・五十四・五十五・五十六・五十七・五十八・五十九・六十・六十一・六十二・六十三・六十四・六十五・六十六・六十七・六十八・六十九・七十・七十一・七十二・七十三・七十四・七十五・七十六・七十七・七十八・七十九・八十・八十一・八十二・八十三・八十四・八十五・八十六・八十七・八十八・八十九・九十・九十一・九十二・九十三・九十四・九十五・九十六・九十七・九十八・九十九・一百

A 3

越天楽  
 五・六・七・八・九・十・十一・十二・十三・十四・十五・十六・十七・十八・十九・二十・二十一・二十二・二十三・二十四・二十五・二十六・二十七・二十八・二十九・三十・三十一・三十二・三十三・三十四・三十五・三十六・三十七・三十八・三十九・四十・四十一・四十二・四十三・四十四・四十五・四十六・四十七・四十八・四十九・五十・五十一・五十二・五十三・五十四・五十五・五十六・五十七・五十八・五十九・六十・六十一・六十二・六十三・六十四・六十五・六十六・六十七・六十八・六十九・七十・七十一・七十二・七十三・七十四・七十五・七十六・七十七・七十八・七十九・八十・八十一・八十二・八十三・八十四・八十五・八十六・八十七・八十八・八十九・九十・九十一・九十二・九十三・九十四・九十五・九十六・九十七・九十八・九十九・一百

越天楽

重頭 月二返	<h3>越後樂</h3> <p>小曲 早稲子 拍子八 東三拍子 拍子二</p>	二返 三返
-----------	---	----------

いては後に触れる。

[譜例 I、II の訳譜では調記号、拍子記号、小節線の使用など、通俗の妥協策を取った。諒とされることを請いたい。]

これらの龍笛譜を訳譜したものが譜例 I である。A 1 のオクターヴ位置については楽譜には指示がない。日本の管楽器に多く見られる慣習に従って恣意的に決めた。A 4 は [芝 1969:161-162] に依ったが、訳譜という意味合いでそれに従がわなかったところがある。また A

越後樂

拍子十二 早稲子

細樂之時 太鼓有子

細

中シニ五由中ニシニ六リニ火中ニニ反五ニテ火六ニ由

中シニ六リニ火六中ニニ反中ニニ勅夕火上リ六

下火六五火テ火上リ下連上リ五千ニリニ反

越後樂

A 5

トコラアワシレワタヤノコラヤトヲラハテイレロイメヤコラアニ反

トヲホロイトヲルワタヤコラテイレヘキイマロイメイコラアニ反

ヌヤハラワトセラハリマヤトシカクシラフホラニ反

3、4 ではD. C. とフィーネ記号が必要だが、使用したソフトではA 1 のみを此の記号の適用から除外することが不可能であったのでやむなく此の記号を諦めた。(これは106頁の譜例IIでも同様。)

雅楽訳譜の問題点の一つは、雅楽では調子が規定されているから音階構造が譜字の示す音高に優先する筈だが、現実には現行龍笛の場合、出音さるべき音というものがある。従って龍笛の旋律は、雅楽の音階から常に外れている、言い換えれば、雅楽六調は龍笛に関しては楽器の構造からして既に無意味な理論構成なのである。さてここに取り上げる曲は盤渉調であ

るが、その音階構造は、師長の説に依っても梁塵秘抄口伝集の説によっても、勿論樂家録 [卷三十五 聲調考正、第三本朝五聲及七聲之圖の [本邦用嬰聲七聲之圖 : 1119] によっても同様である。

梁塵秘抄口伝集卷第十二 [梁塵秘抄 : 141] に笙の管名、音名、笛の譜字で示されている盤渉調の音階構造は

宮 商 嬰商 角 徵 羽 嬰羽  
H cis d e fis gis a

師長の場合、例えば仁智要録 卷第一 調子品の 盤渉調の音階は

宮 商 角 変徵 徵 羽 変宮  
H cis d e fis gis a

ところが龍笛はgisの穴を持たない。それで梁塵秘抄ではこの羽に対して指穴として上つまりgとタ即ちaが併記されていて、これは其の中間のgisの音を指示しているかとも思われるが、むしろそのどちらかの音で代用することを意味したとする方が蓋然性が高い。現実の問題として、現行の龍笛でgisを出すことは難しいことではないし、そもそも演奏技術というものは、音楽の要求するところをすべて“パフォーム”するところにあるのだから、gisを出音していた時代があったと主張することは不合理ではない。古くは「博雅笛譜」が調で曲を分類していたことを無視してはならないだろう。ところで問題の羽は上記の「末二拍子」平調という箇所に出現する。(例えばA1の第1小節の装飾音のg/gis羽は上を叩いた為に聞こえてくる音であって、旋律に記譜されている音ではない。しかしA2、3の冒頭のgは記譜されたものである。)箏と琵琶では全体を通じて羽が用いられているが、多くは装飾音としてであり、旋律の主要な音として出現するのは、問題の「二拍子」に於いてである。「懐竹抄」では笛でgis音を出すことを考えなかったようである[懐竹抄 : 63、81]。しかし箏と琵琶では現行でも羽はgisである。

「懐竹抄」には音階構造を記した「管絃七聲」と言う項目がある[懐竹抄 : 79ff.]。各樂器の譜字の七聲対応を示したものである。

盤渉調 宮 商 角 変徵 徵 羽 変宮  
H cis d e fis g a

前掲2文献との重要な相違は、羽がgisからgへ変更され

ていることである。そこで「懐竹抄」の成立年代が上述のように問題になるが、ここに示された音階構造は、師長の説や梁塵秘抄口伝集の説の修整であり、相対的に新しいものである。それで本稿ではA1とB1の訳譜にのみ先行説を採る。(なお口伝集卷第十四参照)

笛と箏の上が問題の羽に宛てられているので、笙の十及び也(現在リードが外されている管)との対応によって、箏の上はgであることが確認できる。他方で箏の凡は商音とされ、笛の丁、笙の工、言と対応させられているので、現在の常識には無いが、cisであることは疑いない。

平調 宮 商 角 徵 変徵 羽 変宮  
e fis g a h cis' d'

ここでも盤渉詞の場合と同じく箏の凡は笛の丁と共にcisであり、箏の上はgである。

(これら12世紀後半の文献相互間の音階構造についての齟齬や差異については別に論じる予定。)

それで譜例I(上をここでは梁塵秘抄及び懐竹抄に従ってgとする。)を見ると、江戸以前の譜に対して寛政七年の譜は細部の音進行にかなり装飾が加えられていることが目立つ。全体の旋律構造は同じであると言わなければならないが、付加された装飾的進行が原旋律の音列的特徴(例えばA1では、冒頭の旋律進行の音列はh-a-fis-eである。)を変更して(A2、3の音列はh-a-g-fis-eであるが、旋律進行的にはg-fis-eの短三度音列が優越してる。)其の結果、原旋律と全く異なる性格の旋律と化している。いわばA1の4度枠3音音列の民俗性が都節を思わせる短3度3音音列に変容されているのである。此の旋律のacculturationの結果、恐らくA1が軽快なテンポであっただろうことに対して、A2の演奏のテンポは随分遅くなったであろうと想定できるし、其の結果聞こえてくる旋律の様式なり感じは全く別のものと成る。そして此の寛政の譜が音進行的には明治選定譜とまったくおなじであることを注意しなければならない。此の寛政譜の様な旋律が勿論1795年になって始まったものではないが、その上限をどの辺りに置くことが出来るかが問題である。

佐賀県立図書館には「元禄六(1693)年 是ヲ書納」

と筆写年記のある龍笛の唱歌譜がある。「楽譜」鍋島報効会本 [鍋991/1621/768.2] がそれである。これは殆ど唱歌のみの記譜であるが、ごく稀に指穴譜で記譜された曲を含み、かつ調毎に整理されているわけでも、またすべての曲に調が明記されているわけでもない。平調の「陽関三疊曲」「関雎」という、17世紀後半に佐賀で演奏されていた筑紫箏 — このチクシゴトを「琴曲抄」の序文以来通行している、八橋検校の組歌はツクシゴトである、という時の筑紫箏と混同してはならない — に龍笛で合奏するためと思われる二曲が含まれていて、且つ此の二曲は唱歌でなく譜字で記譜されているのが注目される。唱歌のシラブルの用法はかの寛政譜と多少異なるが、此の譜の巻頭に記譜されている越殿楽 [図版 A 5] が平調であることは明らかで、且つ五常楽がそれに続いていることも其の推測を補強する。此の譜にはもう一つ黄鐘調の越殿楽が記譜されている。平調、黄鐘調とも其の唱歌は現行譜の其れとほぼ一致する。盤渉調越殿楽がここに記譜されていないにも拘わらず此の譜に言及した意味は、一般論として明治選定譜の龍笛のフキマエ成立の下限を

此の唱歌譜に拠って元禄六年に置くことが出来るからである。現行との相違はリズムと持続の表記についての考え方、感じ方であろう。最初の所を見ると、

A 5 では

トヲラアロヲルロタアヽロラア

現行では

ト ラ ロ ルロタ アルラア

といわば整理されている。此の相違は表記の其れではなく、実際の演奏のリズムなりテンポの反映であろう。また現行では

トヲロラレイ

とあるところが A 3 では テイレロイ

と記譜されている。ここに用いられているシラブルの相違については筆筭の唱歌に関してもう一度触れる。

筆筭の旋律様式については如何であろうか。

上掲筆筭譜の訳譜が譜例 II (次頁) である。筆筭は龍笛と違って、音域は狭いが、或意味であらゆる音高を出音することが — 穴の位置の上下と音高の高低の逆転を含めて — 可能である。盤渉調の曲で、龍笛には認

譜例 II

B 1

六。リ。ニ。反。五。舌。六。九。六。四。上。下。四。リ。ニ。反  
 下。ニ。五。リ。下。六。四。六。五。リ。ニ。反。一。四。六。一。下。六。四。四

越殿樂 拍子十二 新樂

B 2

下。一。一。六。五。リ。下。下。一。六。五。リ。ニ。反  
 一。四。六。一。下。一。六。一。四。六。五。リ。ニ。反  
 五。リ。五。舌。六。四。上。一。四。一。ニ。反

# 越天樂

不是平調之樂也皆將音用  
 懸渡調出音也

懸渡調

B 4

ハ。ア。ノ。リ。ニ。反  
 重頭 一。四。五。舌。六。九。六。四。上。四。上。一。四  
 丁。一。一。エ。ノ。一。一。六。四。六。エ。ノ。ニ。反 一。ノ。四。六。一  
 チ。イ。チ。ラ。ロ。ホ。チ。ラ。リ。ラ。リ。ロ。ホ。タ。ハ。ラ。ル。ラ  
 丁。六。一。四。六。エ。ノ。ニ。反  
 リ。チ。タ。ラ。リ。ロ。ホ。

越殿樂 拍子八



メル時のシラブル「リ」（例えばリイヤリ）は両者に共通した用字法である。且つ此のシラブルと譜字の組み合わせによる音進行についての安倍季尚の説明〔樂家録：386〕は現行と一致する。但し此の箇所訳譜は十分に実際を反映したものではない。

楽譜史料的には今のところ、唱歌が旋律陰旋化の恐らく唯一の指標である。そして、イ段やエ段が音高をメラスサインのようで、吹奏の実際から来たものであると思われるが、しかしまた古くからあった音声・音韻論が無縁であったとも思えない。ただ、安倍季尚のシラブル論〔樂家録：374-375〕に影響された現行唱歌法よりも此の17世紀に既に成立していたシラブル法の方が合理的であったような気がする。いずれにしても、現行筆築の都節旋律は「筆築略譜」の成立した1689年を、その文献証拠を持つ成立下限とするということである。

B4の唱歌は季尚の主張の許に作成されたもので、安倍家独自のものだが、実際の音進行が他の家のフキマエと異なっていたとは考えにくい。現実に上述した〔樂家録：383-387〕から、実際の音進行は陰旋であったことが窺える。

B5の訳語は〔芝 1969: 161-162〕に依っているが、比較総譜という立前乃至整合性から変更した箇所がある。現実に音進行の細部に関しては、記譜の技術レベルでの見解の相違とかフキマエがグループや時代によって必ずしも同じでないと言う現実もある。

前述のようにB2について触れることは、ここでは控えざるを得ないが、B1とB3、5との音列構造の差異は明らかである。宮徴つまり旋律構造上重要な、5度間隔にある2音がその上にそれぞれ半音程で音階音を持ち、其の結果増4度乃至減5度音程が頻出するという、都節の特徴が明らかに見られる。

B5の譜字はB1と全く同一なのであるが、IIのB5は全く異質の音楽を表現している。B1では素朴ながら時間の進行の中で成立する旋律的全体性とでも言うべきものが保証されているが、此の原形の持っていた音進行の有意性がB5では消滅している。その代わりにここにあるのは、静止した持続を孤立した瞬間と化し、そこに音響的美を感じさせる近世邦楽に特徴的な感性である。

B3は、コピーでは唱歌に読めないところがあったので、訳譜に問題が残っているが、B5では都節のもう一つの特徴、つまり徴と宮が不安定で常に機能交換（事実上の転調）の危機乃至チャンスに曝されているという現象が現れている（g-fis-e-c-H音列がT. 18の4度枠3音の前都節的進行による音列外音のAの導入とT. 18-19のFis-c減5度によってc'-h-a-f-eへ転調されている。）。これは三味線組歌では本手組には見られず、端手組に始めてみられる現象ではあった〔Mabuchi 1978〕。

もう一度譜字レベルに戻って考察すると、龍笛譜では後のものほど譜字が増えているが、筆築譜では逆にB2、B3がB1及びB5よりも譜字が多いという逆転現象が見られる。選定譜は譜字レベルでは意識的に蘆聲抄に先祖帰りしようとしたらしい。しかし吹き前が先祖帰りできるはずがない。唱歌を比較すればB3以来変化がないと考えられる。つまり譜字では古形を装い、唱歌の規定する疑いようもない都節とのAusgleichを図った復古期の苦肉の策を感じる。

もう一つの問題は龍笛要録及び蘆聲要録の成立時期である。要録という用語は師長の楽譜を意識していたことを思わせるし、確かにその総合と整理の意志の明確な編集方針は、惟季の懐中譜、基政の笛の譜などとは明らかに一線を画したものである。大神景剰の「龍笛要録跋」を読み下し文で引用する。

嘉保二年、某先祖左近衛將監太<sub>→</sub>神惟季宿禰、一家ノ秘説、龍笛ノ枢要ヲ抜キ出シ、之ヲ輯メテ三卷トシ名ヅケテ懐中譜ト曰フ。實ニ当道ノ至宝也。然リト雖モ但ニ其ノ秘説、自他ノ数多ノ曲ヲ輯ムルノミ。普ネク通ズルニハ不審無キニ非ズ。秘事等ノ譜ハ省略シ訖ヌ。況ヤ古譜簡略ニシテ容易ニ通ジ難シ。之ニ依リ正和五年大神景光始メテ此ノ譜ヲ為リ、名ヅケテ龍笛要録ト曰フ。曲調全備ス。遺憾無シト謂フ可キ也。今也、校正ヲ加ヘテ呈献スル者也。

「当家相伝の秘録」の写しという此の跋文の通りに此の譜を1316年の成立であるとして、しかし「蘆聲要録」を果たして同じ頃に措定出来るか否かについては、手懸

かりを持たない。多忠賢の書写奥書には

右蘆聲譜。京流ノ祖記ス所。予且マツテ倚ル所ノ沙門  
有リ。竊カニ之ヲ拝シ書写セリ。云々

とあるのみで、此の譜の成立年代の手懸かりがない。ここに言う「京流の祖」が果たして特定の個人を指しているのか否かも疑問である。問題は「蘆聲抄」との先後関係であって、記譜状況から言って「蘆聲要録」は「蘆聲抄」に先行するものとは考えられない。そして前者は古譜の写しであるが、後者は中原茂政の伝授奥書からは、先行古譜の写しか否かは明確ではない。しかし両要録に共通の特徴は細かくリズムを記譜しようと言う意志である。そして其の点でこれらは惟季、基政、茂政などの譜と明らかに異なる。言い換えればそれらに後続する譜という性格のものである。

楽譜に関して十七世紀が境目を為すことは明らかであるが、本稿では僅かに旋律様式の記述のレヴェルについてのみ述べた。即ち、現行雅楽の旋律様式が史的には17世紀後半まで連続性を持つことを明らかにすることが出来たのみである。

[Ⅲ催馬楽、Ⅳ雅楽主旋律は何故都節か、は次稿]

[追記] (1998.9.16)

筆筭譜「残夜抄之内秘譜 全」(内閣文庫蔵)の存在を全く失念していた。跋に「右残夜抄内秘譜安陪家/秘本申請書写之了/元録ママ元年十二月日(花押)」。四曲だけ唱歌が譜字の左側に付記されている。これは「筆筭略譜」B 3と同一ではない。もっと重要なことは、譜字にも相違のあることで、これらについては更めて論じることとする。

## 引用文献リスト

- 芝祐泰編著、五線譜に依る雅楽総譜 卷二 管絃曲 早楽篇、1969 (カワイ楽譜)  
平野健次・福島和夫編、日本音楽・歌謡資料集(楽譜総集編) 東京 1977、改訂/1978、勉誠社  
MABUCHI Usaburô, *Modulierende Melodieführungen in der Shamisen-Musik der Edo-Zeit*, 大阪教育大学紀要 I-27、1978: 65-78  
馬淵卯三郎、唐楽の声部構造について、1980 雅楽界55: 9-36  
Markham, Elisabeth, *Saibara* 2 vols. London 1983, CUP  
Picken, Laurence, *Central Asian Tunes in the Gagaku Tradition*, 1967 *Fs. Walter Wiora*: 545-551.

- 懐竹抄 群書類従 第十九輯 訂正三版/1987 : 61-89  
樂家録 安倍季尚、元禄3(1690)年、日本古典全集 1936/1977  
梁塵秘抄 岩波文庫 1933/1967

Zur Frage des japanischen Musikstils im 17. Jahrhundert (1)  
— im Falle von *gagaku* —

MABUCHI Usaburô

Etwa für ein stillschweigendes Einverständnis gilt, daß die der *kinsei-hôgaku* (d.h. der Musik des Musikstils seit der Edo-Periode) charakteristische Melodik auf die Hemipenta- bzw. Hemiheptatonik des 17. Jahrhunderts zurückgeht. Diese Theorie soll sich durch den Vergleich der Tabulaturen beweisen. Die *gagaku* hat eine Menge älterer sowie neuerer Tabulaturen, so kann man hoffentlich mit deren Vergleich eine Chronologie der japanischen Melodien (-typen) auch teilweise entwicklungs-mäßig zusammensetzen. Es wurde klar gelegt, daß vor und nach dem Anfang des 17. Jh.s sich die Tabulaturen vor allem für *ryûteki* (A 1-5) und *hichiriki* (B 1-5) voneinander unterscheiden, besonders dadurch, ob die *shôga*-Silbenzeichen neben den Grifflochzeichen geschrieben sind oder nicht. D.h. die *ryûteki*-sowie *hichiriki*-Melodien müssen sich um diese Zeit gewandelt haben. Da *hichiriki* ganz frei alle mögliche Tonhöhen hergeben kann, gestalten die Silben die *hichiriki*-Melodien um, wie die Übertragungen II B 3 und 5 im Vergleich mit der älteren Version B1 zeigen. B5 ist durch lauter hemitonale Melodik stark bezeichnet. Kurz gefaßt, gehen die hemitonalen Melodieführungen in der *gagaku*, speziell von *hichiriki*, quellenmäßig gerade erst bis zum 17. Jh. zurück.